AGGIUNTA

ALLE

OSSERVAZIONI

SUI

TEATRI.

Paolo Landriani inv. e dis. Ferd. Albertolli inc.

INDICE.

INTRODUZIONE.

Trovandosi di già stampate le mie *Osservazioni sui teatri*, ed accorgendomi d'avere per troppo amore di brevità ommesso di parlare della maniera di disegnare le scene che chiamansi parapettate, e di dare una facile dimostrazione per disegnare a rigore di prospettiva le decorazioni dipinte in più tele staccate, che diconsi a rompimenti, e riputando ciò sommamente utile, credo di far cosa grata a' giovani artisti, aggiungendo alle prime quest' altre mie *osservazioni*, non tanto per supplire come meglio per me si possa alle mancanti, quanto per facilitar loro sempre più la via all' arte intrapresa. Ho creduto di aggiungere alcune figure a maggior

intelligenza di quanto ho esposto in questi nuovi capitoli, supposto sempre che il novello pittore abbia di già fatti studj di prospettiva, non essendo mio pensiero di trattarla dagli elementi, ma solamente di darne le dimostrazioni al bisogno. Ho voluto aggiungere in fine un breve e facile metodo di prospettiva pei giovani pittori figuristi, i quali volendo anch'essi esercitarsi nel decorare le scene per quanto loro spetta, il possano fare coll' appoggio delle regole, il qual metodo però non è nuovo, ma cavato dal *Trattato di pittura di Leon Battista Alberti.* Tornandomi poi in acconcio d'aggiungere ancora a codeste mie *osservazioni sui teatri* un mio riflesso che riguarda lo sfondo maggiore che si può dare a' palchetti in degradazione, crescendo di mano in mano che la loro situazione va presentandosi di fronte al proscenio, senza portare sconcerto alcuno nè alla curva, nè alla regolarità della pianta, ho creduto bene di darne la dimostrazione, ponendola per primo capitolo di questa mia nuova aggiunta.

Forse a mal grado della mia buona intenzione non sarò riuscito a far conoscere o non con sufficiente chiarezza quant' è necessario all' esercizio della pittura teatrale. Ciò si conceda per una parte alla brevità che mi sono prefissa, e per l' altra si aggradisca almeno il desiderio che ho di giovare non con nuovi precetti, ma colla pratica applicazione degli antichi a coloro che intraprendono quest' arte tanto dilettevole e tanto onorifica alla nostra Italia.

DEL TEATRO.

CAPITOLO PRIMO.

DEL VANTAGGIO E DEL MODO D' INGRANDIMENTO DE' PALCHETTI CHE GUARDANO LA FRONTE DEL PROSCENIO SOPRA QUELLI DI FIANCO.

Benchè fosse mio pensiero di parlar solo dei difetti prodotti nei teatri dalla cattiva costruzione del palco scenico, e di alcune inavvertenze nel dipingere le decorazioni, giacchè la costruzione de' teatri ormai ridotta a perfezione, sia per la forma, sia per la giusta visuale de' palchi, sia pei comodi, pare che non lasci più luogo che a poco o forse nessun miglioramento; pure avvenutomi a caso di osservare che i palchetti situati di fronte al proscenio sono di uno sfondo eguale a quelli di fianco, ne' quali non vedono il proscenio che le poche persone sedute al parapetto, o qualcun' altra stentatamente, mi venne in pensiero che un aggradevole compenso avrebbe il teatro se i palchetti di fronte avessero uno sfondo maggiore di quelli di fianco, dando così luogo ad un maggior numero di comodi spettatori; ma riflettendo che tale mia casuale e facile osservazione sarà stata senza dubbio fatta prima di me dai tanti Architetti insigni che hanno costrutti teatri in Italia, e vedendo che non hanno mai deviato dal paralellismo descritto delle curve, nè potendo indurmi a crederlo effetto di dimenticanza, ho voluto esaminare se mai vi fosse qualche ragione su cui sia fondata la pratica comune. Che uno sfondo maggiore ne' palchi di fronte al proscenio possa recare svantaggio alla vibrazione della voce, parmi che non si possa

ragionevolmente temerlo, quando sia del pari ragionevole l'accrescimento dello sfondo, poichè io credo ammesso generalmente che il buon esito della sonorità della voce dipenda dai seguenti principj:

Dalla forma della curva comunemente adottata (1) ne' moderni teatri; dalla stessa curva non interrotta da risalto alcuno; dal parapetto de' palchi costrutto di tavole; dalla volta di forma ellittica, schiacciata più che si può e di sodo intonaco; dall' imboccatura del proscenio alquanto più stretta verso il palco scenico, e finalmente da una leggiera inclinazione della soffitta del proscenio verso la scena, perchè la voce a guisa di raggio si spanda più facilmente in tutto il teatro. Non mi sembra adunque che la diversità, che non riuscirebbe molto sensibile, dello sfondo de' palchi in prospetto possa recar danno alla voce (2); ma nè manco credo che possa recar difetto alla

(1) La forma generalmente adottata del teatro è una curva composta di un semicerchio, continuata nei lati da due altre aventi il loro centro lontano due volte il diametro del primo semicerchio, posto nella linea prolungata dello stesso diametro. Tutta la lunghezza del teatro per lo più è eguale al diametro del circolo del fondo della platea tirato intero, e l' imboccatura del proscenio viene determinata dalla linea tangente lo stesso circolo, paralella al suo diametro, dove viene intersecata dalle due curve dei lati; oppure quando la lunghezza della platea oltrepassi il suo diametro, come nel nostro *della Scala*, trovo che tirando una linea dal centro della curva dei lati tangente lo stesso circolo intero della platea (fig. 1, tav. 4), e prolungata dove viene intersecata dalla curva dei lati egualmente, resta determinata la larghezza del proscenio.

(2) Quando poi mi si volesse muovere il dubbio se la diffusione della voce e de' suoni ne' luoghi ampj e chiusi, nell' oscurità della teoria per la quale è sovente incerto se i luoghi siano per riuscire sordi, od al contrario circonsonanti e tali che la desinenza delle voci e de' suoni non giungano distinte all' orecchio degli astanti, e parimente mi si dimandasse se dando alla voce tanto maggiore spazio da diffondersi, quanto ne risulta dallo sfondo accresciuto dei palchetti, e questo spazio in distanze diverse dalla fronte al fondo dei palchetti, sia per risultare l' uno o l' altro dei difetti suindicati, o qualche

vista riguardo alla forma del teatro, poichè difficilmente uno si accorgerebbe dalla platea dell'ineguaglianza di sfondo, la quale, come vedremo dalla pianta, succede gradatamente dagli ultimi palchetti di fianco che incominciano a prendere una visuale più favorevole verso il proscenio, e viene crescendo in proporzione di mano in mano alle logge che fanno prospetto alla scena. Non trovando quindi motivi sufficienti per escludere questo mio pensiero mi fo coraggio di comunicarlo. Disegnata a questo fine la pianta interna, per esempio, del nostro Teatro *della Scala*, come sta eseguita (tav. 4, fig. 1), e supposto che si volesse dare un maggiore sfondo a quella sola parte de' palchetti, la di

---

altro dello stesso genere; direi che il riuscire sordo il teatro od al contrario circonsonante, qualunque sia l'ampiezza della platea, non sempre dipende nè dalla forma, nè dalla materia con cui è costrutto. Che ciò sia vero il vediamo in due teatri simili uno riuscire sordo, e l'altro più sonoro; il più grande rendere la voce più vibrata del mezzano; e questo lo vediamo succedere negli strumenti d'arco perfettamente simili e fatti dalla stessa mano, poichè non di rado uno riesce migliore di voce dell'altro per ragioni che non si saprebbero indovinare, e per cui io non saprei pronosticare se il teatro ingrandito nella parte interna de' palchetti possa riuscire sordo od al contrario circonsonante. Mi ristringerò adunque alle sole ragioni d'induzione, per quanto possono dare l'esperienza e le ragioni ch'io ne conosco.

Considerando che l'accrescimento si ridurrebbe al maggiore spazio interno de' palchetti nella sola parte di fronte al palco scenico fatto in degradazione, come si vede dalla fig. 1, tav. 4, parmi che non siavi ragione di dubitare che un siffatto accrescimento possa portare sconcerto alla sonorità della voce di tutto il teatro, quando nella forma totale del teatro medesimo non vi si viene ad alterare nulla, rimanendo intatta la platea e l'esterno de' palchetti come prima; poichè tutto si riduce alla sola protrazione della curva dello sfondo de' palchetti: ma questa essendo ancora eguale alla prima, perchè descritta collo stesso raggio, come si scorge egualmente dall'accennata figura, non vedo come si possa temere che la voce non debba fare la stessa ripercussione di prima, con quella modificazione però che nasce naturalmente dalla maggiore distanza accresciuta per quei soli che si trovano nello sfondo del palchetto.

Sul punto poi, se dandosi alla voce maggiore spazio da diffondersi, e questo spazio in distanze diverse dalla fronte al fondo dei palchetti, sia per

cui fronte guarda il proscenio, e si volessero accrescere braccia due di più dell'attuale loro misura, si trasporterà il centro della curva del fondo della platea X, che è fatta di un perfetto semicerchio, sulla linea del mezzo X due braccia avanti, e verrà nel punto F, ed in questo punto si tirerà una linea paralella a quella del diametro X; e fatto centro in F collo stesso raggio di BX, si descriverà la nuova curva che determina l'accrescimento dello sfondo ricercato. Per lo spazio che rimane di distacco fra i due diametri FX per la curva protratta di sfondo, si continuerà quella porzione di curva col centro di cui ci siamo serviti per descrivere il rimanente della medesima che va a finire

---

produrre o minore sonorità o perdita maggiore di voce, converrebbe provare che la voce tanto nella curva della platea, quanto in quella dello sfondo de' palchetti agisca egualmente per la generale sonorità della voce di tutto il teatro: ma considerato quale vibrazione abbia la voce nell' interno de' palchetti, si può all' opposto dedurre dalla loro costruzione che tale sconcerto non è presumibile, perchè essendo divisi in modo che le voci dei parlanti in un palco quando sieno moderate non s' intendono da quei che stanno nel palco accanto, e per conseguenza non li disturbano; voglio dire che non potendo circolare la voce nell' interno de' palchetti come gira nella curva non interrotta della platea, nè ribattere per la figura mista de' lati che ha ogni palco che l' interrompono, entra bensì la voce dalla platea ne' palchetti, ma la loro curva di sfondo non la diffonde, perchè, come dissi, interrotta dalla divisione dei lati che costruiscono la forma del palco, questi troncano il giro della voce medesima; così sembrando che la voce del teatro nell' interno de' palchetti non abbia influenza col giro esterno di tutta la platea, ragionevole deve sembrare altresì che non vi sia a dubitare che l' accrescimento di sfondo ne' palchetti possa recare danno alla sonorità di tutto il teatro, ma produrre unicamente l' effetto di sentir meno la voce dei cantanti per quei soli che si trovano nello sfondo accresciuto del palco, per ragion naturale che la lontananza scema la sonorità della voce. Se poi ad onta di tutte queste riflessioni fosse per riuscire sordo il teatro con questo accrescimento di sfondo ne' palchetti, per una di quelle cagioni ignote già da me accennate poc' anzi, io lascerò che ognuno dia a siffatti dubbj quel valore che crederà, contento d' avere esternato il mio pensiero per solo piacere che venga agitato questo mio progetto, onde inferire se sia o no suscettibile di vantaggio al teatro, a cui e nulla più mirano queste mie osservazioni.

al proscenio. Si tirerà la grossezza de' muri e la larghezza del corritojo paralella alla nuova curva, e si farà in giro la stessa divisione di porte e de' tramezzi ne' palchi, come erano prima: si faccia quindi osservazione alla curva protratta di sfondo ne' palchi, e si vedrà che l'ingrandimento seguíto dello sfondo nasce gradatamente al principio del semicerchio del teatro, senza punto portare sconcerto alla prima larghezza di tutto il fabbricato, e che a mano a mano che i palchi si presentano più di fronte al proscenio vanno acquistando maggiore sfondo; quindi sarà cosa ben difficile che l'occhio s'accorga di difetto alcuno per ragione d'ineguaglianza di sfondo, poichè l'uno difficilmente misura l'altro.

DELLE DECORAZIONI.

CAPITOLO II.

DELLE SCENE PARAPETTATE, LORO VANTAGGI E LORO DIFETTI. COME SI DEBBANO DISEGNARE COLLE DOVUTE REGOLE DI PROSPETTIVA.

Scene parapettate chiamansi quelle decorazioni che sul palco scenico vengono formate con soli telari uniti a foggia di parete, e poste in modo che secondino la struttura della pianta reale della scena medesima, alquanto però ristretta, o sia scortata dalla prospettiva, in quel dato spazio fissato dal pittore, o voluto dal bisogno della rappresentazione. Queste scene sono fatte onde non si vedano nei lati le solite aperture fra una quinta e l' altra, restando tutto chiuso, ed hanno la loro soffitta egualmente serrata, fatta di telari posti orizzontalmente sopra gli altri; così non abbisognano gl' introdotti panni e fatti espressamente per coprire i difetti di traguardo. Avvi ancora il vantaggio in queste decorazioni di poter situare ne' fianchi le porte e le finestre con maggior verità e di quella grandezza che torna meglio al bisogno, non essendovi l' imbarazzo degli scorti obbligati in poco spazio, come vediamo nell' altre scene; e pare ancora che la scena così serrata per ogni verso doni maggior illusione a quanto si rappresenta in essa, non essendo noi distratti da oggetti estranei che d' ordinario appajono ne' fianchi aperti dell' altre scene. Tutti questi vantaggi però sono ben poco da preferirsi alla facilità ed al maggior effetto che si ottiene dall' altre decorazioni che sono dipinte sopra una tela sola e con poche

quinte, perchè il loro dipinto tutto essendo da noi veduto in linea orizzontale, non ha il difetto di sfuggire dai lati, come segue ne' fianchi delle scene parapettate, che presentandosi a noi obbliquamente tutto il dipinto de' medesimi, e scortando egualmente al nostr' occhio tanto il rilievo dipinto, quanto la fronte degli oggetti, fa che vediamo in confuso questa parte, come succede nel vedere la pittura di un quadro che venga a noi presentato di fianco.

Il pensiero delle scene parapettate viene sempre limitato e dalla circoscrizione del palco scenico e dall' altezza de' telari, che non possono oltrepassare una data misura per ragione del loro trasporto, come abbiamo di già osservato nella prima parte di queste osservazioni, ed anche pel facile cambiamento della scena, occorrendo in tempo dell' azione medesima. Così la loro costruzione porta di avere sempre una soffitta piana, e lo scomparto della scena ristretto anch' esso ad un limitato numero d' oggetti; e la decorazione, per quanto grande ella sia di nome, non mai può essere grandiosa di fatti, ciò che col solo mezzo degli scorti portati dalla prospettiva otteniamo in poco spazio di tela nell' altre scene. Egualmente la proporzione totale delle scene parapettate è ben difficile che torni bene per la stessa ragione de' telari, non potendosi accordare l' altezza a seconda della larghezza che nasce dall' imboccatura del proscenio, il quale quanto più sarà grande, avrà maggior difetto la scena; e volendola poi ristringere col sussidio dei panni, sarà sempre cosa poco lodevole il farlo, amandosi da tutti di non vedere la scena ingojata dal proscenio.

Ciò premesso, giova l' esaminare le difficoltà che s' incontrano nel diseguare le scene parapettate, quantunque da molti per sola pratica si segnino con franchezza per approssimazione, senza bisogno di pianta alcuna, come si fanno tant' altre cose in prospettiva che soddisfanno una gran parte, ma non persuadono tutti. Il giovine pittore però deve guardarsi bene da una seducente facilità per non incorrere in que' difetti che

ancora bene non conosce, e deve avvezzarsi ne' suoi principj a cercare la ragione di quanto egli opera, sempre coll' appoggio della prospettiva, per persuadersi se fia possibile di disegnare correttamente colla sola franchezza di pratica. Conosciuta poi chiaramente la teoria dell' arte sua, si troverà in grado di usare molti ripieghi facili e sicuri assai più ch' esso non se gli era immaginati.

La maggiore difficoltà adunque che s' incontra nel disegnare le scene parapettate si è quella di non poter ottenere colle solite operazioni di prospettiva tutti gli sporti delle cornici sagomate, e le grossezze dei corpi sporgenti nei soli lati della scena, per la ragione che formando la linea de' lati quella del taglio, dove succedono le intersecazioni delle linee visuali che noi tiriamo dai punti della pianta geometrica, taglia poi obbliquamente le visuali medesime; ed il servirsi delle sezioni, come faremmo in altra linea del taglio orizzontale, produrrebbe tutti gli oggetti informi per le misure esagerate che ne risultano, il qual difetto ci viene mostrato nei principj di prospettiva colle sezioni diverse fatte in un cilindro che va perdendo la sua perfetta forma circolare a mano che si taglia obbliquamente. Così ci viene fatto vedere la necessità che la linea del taglio sia a squadra colla linea del mezzo della piramide visuale, perchè ci dia nella sezione misure confacenti alla forma dell' oggetto che pretendiamo di porre in disegno, come lo vediamo in natura; ma potendosi spiegare meglio con qualche figura analoga, mi servirò della figura istessa indicante il metodo che si deve tenere per disegnare la scena parapettata.

Supposto ridotta in prospettiva la pianta *ABCD* (fig. 1, tav. 5) nella forma di costruzione che abbisogna per la scena parapettata, figurante sala o camera, avremo la figura *DEFC* di tre lati, che sarebbe la pianta prospettica della scena da porsi sul palco scenico. Osservate le tre linee *DE*, *EF*, *FC* componenti la pianta, le troviamo essere tre linee del taglio diverse,

dove passando tutte le concorrenti al punto di distanza, seguono i punti d' intersecazione che dobbiamo prendere per le misure scortate. Tutte le linee delle operazioni prospettiche concorrono ad un sol punto di distanza *X*; ma non venendo tagliate orizzontalmente che quelle del solo lato di prospetto *EF*, le altre due *DE*, *FC* obblique restano due linee del taglio diverse, che danno bensì una giusta divisione prospettica, quando provenga da un' altra fatta sopra una linea retta senza risalto alcuno e null' altro. Così volendosi prendere le misure provenienti da corpi sportati o grossezze qualunque come è quella dello stipite *I*, la troveremmo esagerata forse più del doppio della sua misura geometrica, ed assurdo sarebbe il servirsene, producendo un effetto contrario al bisogno. Ma se all' opposto noi prenderemo la stessa misura di grossezza dello stipite in sezione orizzontale fatta al punto d' incidenza *M* della linea obbliqua *DE*, troveremo la misura confacente che si cerca. Essendo adunque impossibile di ottenere sopra la linea del taglio obbliqua le misure adattate all' effetto della prospettiva nella scena parapettata, pensarono i pittori a rimediarvi colla pratica, dando agli oggetti il loro vero sporto naturale adattato alla grandezza reale, come vedremo nelle seguenti dimostrazioni. Premessi questi necessarj schiarimenti, vedasi come si possa disegnare la scena parapettata colle obbligazioni possibili della prospettiva medesima, e colle altre tutte richieste dalla natura della scena stessa.

Si fissi la larghezza dell' imboccatura della scena, che noi supporremo eguale a quella del proscenio, salvo l' avanzamento dei due telari dei panni a nostro arbitrio che devono chiudere la scena. Fissata la larghezza sopra di questa, si comporrà il riparto del prospetto della scena medesima, che per ora chiameremo sala, dividendolo in modo che torni bene coll' altezza de' telari per quanto sia possibile, e senza pregiudizio della facilità di trasportarli; così che dovendosi cambiare la scena in tempo d' azione, lo che alle volte succede,

non abbia a portare incomodo o ritardo : fatta adunque la pianta *ABCD* (tav. 5, fig. 1) di quella parte che noi intendiamo di far vedere compresa nello spazio di palco scenico da noi determinato o portato dal bisogno dello spettacolo, sia *CD* l'imboccatura della scena, ed *EF* la linea di confine della medesima. Dall'imboccatura *CD* della scena alla porta d'ingresso della platea si fissi il punto di distanza *X*, e dai punti *AB* degli angoli si tireranno al punto *X* le linee *AE*, *BF*, e queste verranno tagliate dalla linea *EF* nei punti *EF*, che ci determinano la larghezza dello sfondo della scena. Dal punto *D* a quello di *E* si tiri la linea *DE*, e dal punto *C* ad *F* la *CF*, e nei tre lati *DE*, *EF*, *FC* avremo la figura compita della pianta prospettica della scena che si ricerca; e questa si deve poi segnare sopra il palco scenico per costruzione della scena medesima. Al punto di distanza *X* si tireranno tutte le linee visuali che partono dagli oggetti segnati nella pianta geometrica, le quali verranno intersecate dalle tre linee *DE*, *EF*, *FC*, e sopra ciascheduna di esse si prenderanno le divisioni prospettiche per disegnare i singoli lati della scena, e per le misure degli sporti ne' soli fianchi della scena, come sono le grossezze degli stipiti, si prenderanno in linea orizzontale, marcata colla lettera *M*, nel modo di sopra spiegato. Si disegnerà in alzato il prospetto geometrico della scena *ORNS* (fig. 11) sino alla sua soffitta *RS*, e si disegnerà l'imboccatura della scena egualmente in alzato, come si vede nella fig. 3 segnata per metà colle lettere *GF*. Nel lato *GB* si disegnerà il profilo di tutte le parti componenti in alzato il prospetto *ORNS*, e nella linea del mezzo *F* si marcherà l'altezza del punto di veduta, che sarà *H*, di quell'altezza che sogliamo fissare per l'altre scene che abbiano il telone situato alla medesima distanza. Nel disegnare il lato *SP* si dovrà dare al di sotto della linea orizzontale *H* quell'accrescimento d'altezza che viene prodotta dalla pendenza del palco, come si vede segnata da *R* in *S*, e quest'accrescimento dovrà ragguagliarsi

a seconda dell' occupazione de' lati in lunghezza sopra il palco scenico; dovendosi prendere con esattezza la sua pendenza, acciò la linea del punto orizzontale conservi sempre un perfetto livello in tutti que' pezzi componenti la scena, ed i telari stiano a piombo sul piano inclinato. Si trasporterà la larghezza dello sfondo *EF* (fig. 1) nel mezzo dell' alzato dell' imboccatura (fig. 3) in *DS*, e si alzeranno le perpendicolari *DC*, *AS*; quindi dal profilo *GB* si tireranno al punto di prospettiva *H* tutte le linee concorrenti che verranno a terminare nella linea d' angolo *DC*, e segnandosi gli sporti delle cornici, si risvolteranno le loro linee orizzontalmente, come si vede disegnato sino all' altr' angolo *A*, e si avrà quanto basti per disegnare tutta la parte di prospetto della scena. Per proseguire poi quella dei lati della scena, si prenderà la loro estensione *ED* (fig. 1) sopra la pianta prospettica, e si unirà all' angolo *AS* (fig. 3), che sarà *SP*, ed al punto *P* si alzerà la perpendicolare *PQ*, e sopra si segnerà l' altezza totale eguale a *GB* dell' imboccatura; quindi dal punto estremo *L* della linea *AS* all' altezza *Q* si tirerà la linea *QL*, e si avrà la figura compita *LSPQ* di tutto il lato della scena. Sopra la perpendicolare *PQ* si trasporteranno tutte le divisioni delle linee già tirate nel lato di profilo *GB* al punto di prospettiva *H*, con quelle intersecazioni medesime portate dallo stesso punto; ed avendosi le linee tutte già determinate nella linea d' angolo *AS*, dai loro punti d' unione con quelli segnati in *PQ* si tireranno tutte le linee trasversali che abbisognano; avvertendo di segnare gli sporti delle cornici in angolo in maniera che dovendosi necessariamente unire i telari con un filo tutto retto, la spezzatura della cornice non riesca difettosa, e si disegni come si vede nella fig. 4 nell' angolo d' unione *OG*. Si rifletta inoltre allo sporto delle cornici in angolo della scena parapettata che qui si dimostra più in grande (fig. 4), restando sagomata la cornice nell' angolo *P* sopra il telaro del prospetto *OF*, e restando questo picciol tratto di cornice risvoltato, ma disegnato

in superficie veduta di fronte, dovranno tirarsi le linee al punto di prospettiva sino al filo d'angolo *OG*, e dalla sezione si proseguiranno con quella inclinazione a guisa di linee diagonali che abbiamo dedotte dalle due altezze *SL*, *PQ* (fig. 3), acciò la piegatura non porti difetto alcuno alla nostra vista. Producendo poi lo sporto *P* della cornice l'alzamento della linea *PO* in *O*, questo sarebbe di contrasto alla linea orizzontale d'appoggio che abbisogna per la soffitta della scena; a che viene rimediato coll'accrescere quel tanto di altezza che pareggi la prodotta in *O* col tirare la linea *OF*, considerandosi l'altezza *FX* come piedritto sopra la cornice. Per disegnare la soffitta della scena si dovranno prendere le sue dimensioni sopra i lati d'appoggio, ed il suo riparto, quando sia obbligato a quello della scena, si avrà facilmente dal complesso delle linee già disegnate nelle pareti, come si vede nella fig. 3. Riguardo alla inclinazione prospettica delle linee, che viene considerata al punto di mezzo, è questa naturalmente determinata e dalla larghezza del lato di sfondo e dall'imboccatura fissata della scena; onde fatto in ambedue il medesimo proporzionato riparto, e tirate le linee, si avrà la giusta degradazione che si ricerca. Gl'impiedi delle incassature della soffitta si disegneranno coll'altezza loro naturale geometrica, ed il punto di prospettiva sarà sempre il solo di cui ci siamo serviti pel restante della scena. Volendosi poi fare altro riparto di soffitta non legato con quello delle pareti, si dovrà disegnare in pianta, e da questa si rileverà il riparto egualmente come avremo fatto per ottenere in prospettiva le altre parti della scena parapettata.

CAPITOLO III.

DEL MODO D'INTRODURRE NELLA SCENA PARAPETTATA COLONNE, PILASTRI O PORTE CON CAPPELLO SPORGENTE E SIMILI.

Nel precedente capitolo abbiamo vedute le difficoltà di ottenere gli sporti ed i rilievi nei lati delle scene parapettate per mezzo delle solite operazioni di prospettiva. Non sarà difficile però l'introdurre in questo genere di scena anche colonne, pilastri o altri corpi risaltati, facendoli a guisa di rompimenti, come si comprenderà dalla seguente dimostrazione. Sia da noi immaginata una sala con colonne isolate e porte ornate di cappello sporgente con mensole, e sia la sua pianta *ABCD* (fig. 1, tav. 6), questa sarà ridotta in prospettiva nel medesimo modo che abbiamo fatto per la precedente sala senza rilievi alcuni, ed avremo la pianta prospettica *DFGC*. Per disegnare la parte sporgente delle colonne che deve farsi a guisa di rompimento, si farà osservazione alla linea che parte dall' angolo *O* del contropilastro *O*, che viene intersecata dalla linea del taglio obbliqua *DF* in *R*, dal punto *R* si tirerà la linea *RS* paralella alla linea di prospetto *FG*, e questa sarà la linea del taglio del rompimento delle colonne, dove si devono prendere le misure scortate del rompimento medesimo, ed è la precisa situazione ove dovranno inserirsi i pezzi della scena.

Per disegnare l' alzato della scena si farà il geometrico *GH* (fig. 2), ed il profilo *DV* (fig. 3) di tutte le parti, come si è fatto nell' altra precedente, e si faranno le stesse operazioni di prospettiva per disegnare tutti i lati *PACB* della medesima, e la soffitta *RM*. Per disegnare poi il rompimento *OPQR* (fig. 4) delle due colonne isolate co' suoi contropilastri, i quali si sono segnati espressamente per avere nell' angolo un filo diritto necessario all' unione de' telari, abbiamo detto che se ne devono prendere le misure sopra la linea del taglio *RS*

(fig. 1), e per le altezze faremo le stesse operazioni che abbiamo fatte per la precedente, come si deduce chiaramente dalla fig. 3, cioè ricavandole nella linea d' inserimento *CH* (fig. 3), nel modo che abbiamo tenuto per disegnare quelle del prospetto *PAS*; ed il materiale tutto della scena per disegnarsi sarà disposto nella maniera che si vede unito nella fig. 3. Per disegnare le porte col suo cappello sostenuto da mensole, si deve segnare in pianta lo spazio della loro cornice e delle mensole per avere lo scorto delle dimensioni della loro fronte sulla medesima linea del taglio obbliqua, ma quella de' loro fianchi si prenderà in linea orizzontale, nel modo che si è di già detto. Per maggiore intelligenza ho disegnato a parte più in grande la pianta della porta e del suo cappello colle mensole (fig. 1, tav. 7). Abbiamo detto che le grossezze e gli sporti qualunque non si possono prendere sopra la linea del taglio obbliqua *AB* per gl' inconvenienti già dimostrati, e che la linea del taglio anche obbliqua dà però delle giuste divisioni prospettiche e proporzionati scorti, quando derivino da divisioni fatte sopra una retta continuata. Tutto questo troviamo combinato nella nostra pianta *CB*, o sia nella retta continuata *CB* nei punti marcati dal n.° 1 al n.° 8, che sono tutte le larghezze occupate nel muro dagli stipiti, mensole e sporto della cornice del cappello, e queste divisioni tirate al punto di distanza le avremo tutte nella linea del taglio obbliqua *AB* proporzionate, le quali trasportate come vediamo nell' alzato *DF* marcate cogli stessi numeri dall' 1 all' 8, avremo tanti punti bastanti per segnarvi appresso lo sporto del fianco della cornice e delle mensole, come si vede accennato in *CV*, *OR*; ben inteso che gli sporti si debbano ricavare anch' essi dalla pianta nel modo suggerito, cioè tirate dai loro punti le linee a quello della distanza, e prese le misure scortate per traverso in linea orizzontale, come si vede nelle linee espressamente tirate *DG*, e tutte le altre segnate frammezzo per maggiore schiarimento.

Ma per quanto bene sia disegnata la scena parapettata, avrà sempre il difetto che osservata di fianco non potrà mai avere una giusta corrispondenza di prospettiva, vedendosi gli oggetti disegnati quasi di larghezza naturale co' loro fianchi, lo che non è possibile a vedersi in natura, dovendo scortare o l' uno o l' altro; ma ciò si fa ad arte per la necessità di far vedere gli sporti e le grossezze dalla platea, che realmente si vedrebbero negli oggetti medesimi che fossero costrutti da vero; e per ultimo non si può mai vedere illuminata abbastanza la scena ne' fianchi, sfuggendo il lume della ribalta, particolarmente quando non vi siano pezzi sportati a guisa di rompimento per appendervi i lumi opportuni.

CAPITOLO IV.

SI DIMOSTRA TEORICAMENTE COME SI DEBBANO DISEGNARE LE SCENE DA DIPINGERSI IN PIÙ TELE SEPARATE, O SIA TUTTI QUE' PEZZI CHE DAI PITTORI CHIAMANSI ROMPIMENTI.

Ho di già mostrato nel capitolo XI delle mie *Osservazioni sui Teatri* i difetti e le ragioni per cui non è possibile di disegnare una scena in pezzi staccati col solo metodo che si terrebbe per dipingerla sopra una tela sola, ed ho pure mostrato per brevità di pratica anche la maniera di potersi servire di un disegno qualunque, col fare delle deduzioni agli scorti che trovansi nel medesimo disegno, a seconda della distanza reale che noi veniamo a dare a quelle tele o pezzi staccati che tutt' insieme poi colla distanza vera aggiunta e la finta rimasta ci faccia tornare alla nostra vista gli oggetti dipinti colla stessa relazione di scorto come se fossero fatti sopra una tela sola. Ma conoscendo che l' operazione di pratica da me suggerita per sola economia di tempo e per ripiego non è la più sicura, per la difficoltà di dover analizzare gli scorti del disegno, onde adattarli alle variate distanze che ci

abbisognano ne' rompimenti, ed è troppo facile l'ingannarsi a chi non ha una certa pratica, ho creduto necessario di dare un altro metodo più sicuro e ragionato per trovare positivamente qualunque scorto adattato a tutte le distanze che noi vorremo dare fra una tela e l'altra, ed a qualunque altro pezzo staccato nella scena.

Per meglio comprendere che un disegno qualunque non può servire indifferentemente tanto per disegnare una scena semplice, quanto una con rompimenti, ancorchè l' avessimo ideato espressamente a questo riguardo, noi fingeremo che sia da farsi una scena rappresentante varj archi di fuga sostenuti da pilastri, e questi da dipingersi sopra una tela sola. Si faccia la sua pianta *ABCD* (fig. 1, tav. 8), ed il suo alzato geometrico *VMBN* (fig. 2); quindi fissata nella pianta la linea del taglio *GH*, ed il punto di distanza *X* a quel punto della platea il più favorevole, come si è di già detto nel capitolo II delle prime osservazioni, si tirino le linee concorrenti al medesimo per avere i punti d' intersecazione sopra la linea del taglio *GH*; indi prese tutte le larghezze prospettiche sopra la medesima, e cavate le altezze tutte dal disegno geometrico *VMBN*, si formi l'alzato prospettico *GBPF* (fig. 3), da noi destinato alla scena d' un sol prospetto. Se sopra un tale disegno ci prendesse la fantasia di dipingere la scena con rompimenti, vediamo quali sconcerti ne nascerebbero.

Si voglia adunque dipingere la medesima scena divisa in tre pezzi, cioè in un telone e due rompimenti. Noi per prima operazione dobbiamo fissare nel palco scenico la posizione dei pezzi componenti la scena a quella distanza che si vuole, o prescritta da qualche circostanza, e le misure fissate fra una tela e l' altra di distacco dobbiamo trasportarle nella pianta geometrica *ABCD*, con quella scala ch' avremmo fissata pel disegno. Così supponendo che il primo rompimento cada nella linea del taglio *GH* che ha già servito pel primo disegno, il secondo alla distanza *PL*, ed il prospetto a quella di *MN*,

4

e trovandosi da noi già tirate al punto di distanza *X* tutte le linee concorrenti, come si scorge nella fig. 1, sino alla linea del primo rompimento fissato in *GH*, non ci resta che a vedere le intersecazioni delle linee che seguono sopra la linea *PL* del secondo rompimento, e l'altra *MN* del prospetto. Il primo rompimento cadendo sulla linea del taglio *GH* non soffre alterazione alcuna di cambiamento negli scorti del primo disegno da *P* in *S*; per disegnare il secondo si prenderanno le sue misure scortate sopra la linea *PL*, e quelle del prospetto sopra la *MN*, come si vedono trasportate nel disegno *FHBR* (fig. 4). Ora confrontandosi gli scorti del primo disegno *PF* con quelli del secondo *FH*, passate quelle del primo arco *SN*, si vedrà l'alterazione seguita negli scorti degli archi in seguito, e quanto chiara sia la ragione di cambiamento che nasce dalle diverse sezioni nelle tre linee del taglio *GH*, *PL*, *NM*, che in fine sono tutte quelle tele in cui passano i raggi visivi, e tagliati a quel punto formano gli oggetti di grandezza sempre maggiore di quella che succederebbe sopra una sola linea del taglio che dovesse comprendere e figurare tutte quelle parti che noi per maggior effetto dividiamo in più tele staccate; così gli oggetti, quantunque in rompimento disegnati di maggiore misura di quella di cui già ci servimmo per disegnare la stessa cosa nella scena senza rompimenti, null'ostante tale ingrandimento tornano alla nostra vista con pari diminuzione di prima, scemandosi quel tanto di grandezza accresciuta dalla distanza reale che abbiamo data alle tele, coll'essere noi più lontani a vederle: quindi si deve concludere che tutto ciò che si disegna sopra una sola linea del taglio non può dividersi in più tele, nè il disegno fatto da dividersi in rompimenti può eseguirsi sopra una tela sola per le ragioni contrarie al primo.

Dal fin qui detto inferiremo ancora che quando si voglia dipingere lo sfondo d'una scena parte sopra il telone di prospetto, e parte nella tela di rompimento, ne' finti trafori da

noi introdotti nella scena in forma di finestre, o in altra apertura qualunque, da cui necessariamente si debba vedere fuori una parte di quello sfondo medesimo che sta nel prospetto (situato per conseguenza più in lontano), dico che non si potrà mai vedere l'unione perfetta dello sfondo, se prima di disegnare non troveremo prospetticamente la diminuzione che deve darsi a quella parte d' oggetti che vanno dipinti nella tela più vicina, più o meno a seconda della distanza che passa fra la tela del prospetto e quella del rompimento; diversamente mai arriveranno eguali all' occhio nostro gli oggetti dello sfondo lontano con quelli del rompimento vicino; perchè già sappiamo incontrastabilmente che due cose di grandezza simili, allontanate che siano l'una dall'altra, vediamo la più distante impicciolita più della vicina; così trovandosi il modo di diminuire gli oggetti più vicini in proporzione di quel tanto che perdono i più lontani, questo compenso farà che li vedremo tutti eguali, cioè con quella illusione istessa d' unione come se fossero dipinti sopra una tela sola di sfondo. Lo stesso diremo pure di que' telari che abbiano dei finti trafori in cui vi dipingiamo alle volte qualche pezzo di sfondo obbligato al prospetto o a qualche indietro legato coi telari medesimi che ci tocca ripetere nei pezzi forati. Si dovrà sempre fare la stessa operazione di diminuzione, in ragione più o meno di distacco.

Per ricercare poi la proporzionata diminuzione in ragione di distanza per que' pezzi di sfondo staccati che abbiamo detto dal prospetto, perchè debbano tutt' insieme rappresentare un fabbricato unito interno od esterno qualunque egli sia, si dovrà tenere il metodo seguente:

Sia per esempio composta la nostra scena di una tela di sfondo segnata *CDAF* (fig. 1, tav. 9), ed un' altra di rompimento *ARBN* (fig. 2), e questa abbia due aperture, una a piano del palco segnata *H*, e l' altra superiormente *G*, e che il vano di questa seconda non si voglia o non si possa tagliare per qualche impedimento. Si segni il profilo del rompimento *ARBN*

(fig. 2) nel lato *AB*, e si marchi in esso l' altezza dell' apertura *G*, che sarà *CM*; quindi si faccia il profilo della tela di sfondo nel lato *DF* (fig. 1), distante dall' altro profilo *AB* quel tanto che vorremmo di distacco dalla tela di sfondo a quella del rompimento. Si fissi il punto di distanza *X* di tutta la scena, e da questo punto si tirino due raggi che passino pei punti estremi dell' altezza *CM*, finchè tocchino il profilo *DF* dello sfondo che sarà in *DN*, lo spazio *DN* sarà quella parte di disegno in altezza che deve dipingersi ridotta nel vano *CM* o sia nella finestra *G*. Per trovare la parte in larghezza si prolungheranno le linee dei due profili *DF*, *AB* al di sotto (fig. 3), ed in quella del rompimento *AB* si marcherà la larghezza *IL* eguale all' apertura *G*; e segnato egualmente il punto *X* colla medesima distanza, da questo si tireranno altri due raggi pei punti della larghezza *IL*, i quali andranno a ferire nella linea del profilo *DF* in *OM*, e la misura *OM* trasportata nella figura prima in *OR* sarà la larghezza che si cerca; quindi lo spazio compreso in *SPOR* sarà la parte di sfondo da ridursi nell' apertura *G*. Non dovendosi in questo caso cambiare disegno per fare la riduzione portata dall' impicciolimento che succede di quella parte del medesimo, di cui ci dobbiamo servire, fatta che avremo la scala *BM* (fig. 4) per disegnare la scena tutta, questa la porremo nella linea del profilo *DF*, e la tireremo al punto di distanza *X* per avere la stessa divisione sopra la linea del profilo *AB* del rompimento, e si avrà la scala ridotta alla proporzione che ci abbisogna per misurare la parte *SPOR* da dipingersi nell' apertura *G*: dal risultato adunque di queste operazioni troveremo che tanto gli oggetti dipinti nella tela di prospetto, quanto in quella del rompimento partono da una medesima distanza, come lo vediamo dai raggi che passano dalla tela più lontana nella vicina, che sono sempre gli stessi nella sezione che succede sopra la linea del taglio del rompimento; per conseguenza gli oggetti dello sfondo tutto, anche divisi, devono arrivare

all' occhio nostro colla medesima proporzione egualmente come se fossero dipinti tutti sopra l' unica tela di sfondo o sia del prospetto, che è lo scopo che abbiamo cercato finora; avvertendo però sempre che la forza delle tinte nei due dipinti staccati non faccia da sè disunione per istonanza di valore o per ineguaglianza di lumi che rendessero più o meno illuminata una tela che l' altra.

Se ogni distanza fra una tela e l' altra fa cambiare la sezione delle linee, dobbiamo vedere chiaramente che, fatta che abbiamo la scena e situata al suo punto, non ci è più permesso di trasportare avanti o indietro qualche pezzo senza cagionare sconcerto alla scena medesima, come facciamo spesso quando ci pare che le linee dei rompimenti non leghino bene con quelle del prospetto, credendo il difetto nascere dalla poca o troppa distanza che abbiamo data alla tela fra l' una e l' altra, più per misura accidentale che per teoria; e la ragione si è che essendoci serviti per disegnare i rompimenti degli scorti fatti per esser veduti sopra una tela sola, per quanti ripieghi da noi si tentino nell' avvicinare od allontanare le tele, mai non troviamo l' unione delle linee all' esattezza dovuta, nè la possiamo trovare finchè non avviciniamo le tele tutte in modo che il loro dipinto torni in una linea sola di superficie, come sta nel disegno di cui ci siamo serviti. E Dio volesse poi che tutti questi riflessi fossero intesi anche da quelli a cui l' autorità più che la ragione fa rimuovere le decorazioni già collocate senza riguardo alcuno.

Non sarà adunque permesso introdurre nella scena alcun pezzo staccato, qualunque cosa rappresenti, se prima non ne avremo considerato in pianta la sua posizione, perchè ci compaja alla sua giusta grandezza e distanza. Deve poi riflettersi per ultimo che dividendosi la scena in rompimenti, ad ogni tela staccata si dovrà accrescere al disotto della linea del punto orizzontale quell' altezza che proviene dalla pendenza del palco scenico, a seconda della misura di distanza dal

telone al rompimento, come si fa per disegnare le quinte, acciò la linea del punto orizzontale sia al medesimo livello in tutt' i pezzi componenti la scena, come abbiamo detto nelle scene parapettate.

CAPITOLO V.

SUL DIFETTO DI TRASPORTARE INDIFFERENTEMENTE IL PUNTO DI VEDUTA FUORI DEL MEZZO DELLA SCENA COLLA MEDESIMA DISTANZA CHE SAREBBESI FISSATA PER SITUARLO IN MEZZO DELLA SCENA MEDESIMA, E QUALI SCONCERTI PRODUCA NEGLI SCORTI DEGLI OGGETTI.

Molte volte ci facciam lecito di trasportare da una parte della scena fino al segno che non sorta dal quadrato del telone il punto di prospettiva per ottenere le linee orizzontali di fronte ; ma non curandoci poi di allungare allo stesso tempo il punto di distanza, ne nasce che di mano in mano che ci allontaniamo dal punto di mezzo, i nostri scorti vengono alterati e fuori di natura, come più chiaramente s' intenderà, premessi alcuni principj generali di prospettiva.

È principio generale che tutti gli oggetti che miransi formano all' occhio nostro una piramide visuale che ha per vertice l' occhio nostro, e per base tutta quella quantità d' oggetti che possibilmente arriviamo vedere in un sol colpo d' occhio. È dimostrato ancora che la nostra vista non possa vedere che sotto certi dati angoli comodamente o possibilmente tutta quella quantità d' oggetti che formano, come si disse, la base della piramide visuale; la qual larghezza essendo quella che determina l' angolo del vertice della piramide che va limitato alla potenza visiva, o allargandosi di molto, o ristringendosi di troppo, fa che tutta quella quantità d' oggetti o non può esser contenuta nell' occhio nostro, o la vediamo forzatamente, o troppo stentatamente quando al contrario per picciolezza di base faccia un angolo di soverchio acuto. Dati questi principj,

si fissi da noi una scena da disegnarsi col punto di veduta nel mezzo, e sia *ABCD* (tav. 10, fig. 1) la pianta della scena, ed *E* il punto di distanza, situato, come si disse, all'ingresso della platea, che viene ad essere poco più di due volte la larghezza della scena più corta nel nostro teatro *della Scala*, come sta il doppio anche qui segnato nella figura pel punto di distanza *E*, si tirino al medesimo le due linee *AE*, *DE*, e si avrà il triangolo *ADE*, il vertice del quale misurato come si vede ha un angolo di gradi 27 $\frac{1}{2}$. Si voglia adunque trasportare il punto di mezzo *E* da un lato colla medesima distanza di *EH*, fin tanto che non sorta dal quadrato della scena, e sia posto nel confine in *F*, conservandosi da noi la stessa posizione in isquadra colla linea orizzontale *AD*, il mezzo della nostra piramide visuale sarà il punto *F* o sia la linea *AF*; quindi prolungandosi la linea *AD*, base del triangolo *ADE*, e ripetuta la larghezza *AD* in *AG*, avremo l'intera base del triangolo *GDF*, doppia della *AD*, per conseguenza il vertice della piramide *GDF* di un angolo egualmente il doppio della piramide visuale *ADE*; quindi la distanza *AF* eguale ad *EH* o non sarà più capace a far capire nell' occhio nostro tutta la base *DG*, o si dovrà vedere forzatamente. Così essendo gli scorti regolati dal giusto punto di distanza, troveremo degli scorti troppo larghi, senza punto accorgersi da dove nasca un tale difetto. Volendosi adunque trasportare il punto di veduta fuori del mezzo, e contenendosi, come si disse, nel quadrato della scena, onde il punto di veduta non cada fuori (cosa vietata in prospettiva); volendosi, dissi, ciò fare, si dovrà allontanare il punto di distanza in modo che il vertice della piramide visuale formi un angolo di quella stessa quantità di gradi, o sia eguale al primo vertice *E*, perchè possano tornare gli scorti con pari ragione di prima all' occhio nostro.

Per trovare poi il punto di distanza adattato di mano in mano che ci scostiamo per fianco dal mezzo della scena, e tale che formi sempre l' angolo eguale al vertice *E*, si

prolungherà la linea del mezzo *AF* a piacere, ed egualmente il lato *DE*, fin tanto che giungano a coincidersi, che verrà nel punto *H*, ed *H* sarà il punto di distanza determinato che nel vertice della nuova piramide *GDH* formerà lo stesso angolo del primo *E* per ragione dell' eguaglianza degli angoli che si trovano comuni ai due triangoli *ADE* ad *ADH*. Nè io sono di sentimento che sia cosa lodevole il trasportare il punto di veduta fuori del mezzo del quadro. Noi per vedere o quadro o scena prendiamo generalmente il punto di mezzo, mentre, com'è ben naturale, intento l' occhio a quell' oggetto solo, non possiamo deviarlo ad altri oggetti, al che quasi ci sforza con nostro dispiacere il pittore col trasportare il punto di veduta da una parte dal mezzo fino all' estremità del quadro. Il qual punto segnando, come abbiamo di già veduto, il mezzo della base della piramide visuale, fa che una parte soltanto della nostra vista possa portarsi sopra il dipinto, e così l'altra parte sia disturbata da altri oggetti, e ciò contro l' intenzione stessa del pittore che la deve amare rivolta intieramente alla sua scena. Nè mi si dica che si eviterà questo difetto portandoci al vero punto di veduta, perchè da un tal punto l' occhio non abbraccerà mai la scena in un sol colpo, e sarà obbligato di volgersi sopra tutta la di lei estensione; e questo punto, sebbene sembri il sito più favorevole per godere l' effetto delle linee, quando sia fuori troppo del mezzo, non sarà mai tale da far vedere tutta la scena in complesso.

Pei riflessi tutti adunque di sopra accennati sembra dimostrato che il punto di veduta debba sempre collocarsi nel mezzo del quadro, non in quello degli oggetti in esso rappresentati, cioè qualunque sia per essere la direzione delle linee, noi le possiamo considerare tutte come provenienti da punti accidentali, e niente più. Per meglio spiegarmi, sia per esempio *PKLM* (tav. 10, fig. 2) la pianta di un soggetto che vogliamo rappresentare in dipinto, e che vogliamo trasportarne il punto di veduta fuori alquanto dal mezzo, per esempio in

N, colla medesima distanza del punto di veduta che avremmo fissata per quel di mezzo *AG*. Al punto *N* si tireranno le linee concorrenti della pianta *PKLM*, quindi preso il compasso, e fatto centro nel punto di distanza *N*, si allargherà fin tanto che arrivi alla parte più vicina, che sarà il punto *P*, e si descriva la porzione di circolo *PS*, che intersecherà nella linea *NM* nel punto *S*, dai punti *PS* si tirerà la linea *PS*, e questa sarà la linea del taglio di cui ci dobbiamo servire per formare il nostro disegno.

Noi vediamo che senza cambiar niente, conservando cioè gli stessi dati che avremmo fissati col punto da una parte, e tirate al medesimo punto le linee concorrenti, avremo lo stesso prospetto, ma con inclinazione di linee diversa per ragione della cambiata posizione della linea del taglio *PM* in quella di *PS*, nella quale il punto di veduta *N* trovasi perfettamente in mezzo, come si scorge dalla perpendicolare *AN*. Ed ecco trovata la maniera di fissare il punto di prospettiva sempre nel mezzo del quadro o della scena colla medesima distanza del punto di mezzo, per avere sempre nella linea del taglio la stessa base alla nostra piramide visuale.

È naturale poi che l' inclinazione delle linee non va più ad un punto solo, ma diretta ai punti accidentali che vengono naturalmente dalla pianta, come si è già detto; sarebbe poi egualmente difettoso il voler conservare le linee orizzontali, quando la nostra linea del taglio non è più paralella, o sia in perfetta squadra coll' oggetto regolare che vediamo, quantunque si faccia qualche volta per risparmiare la fatica delle diagonali, sul principio che l' inclinazione delle linee sia poco sensibile, lo che non lascia d' essere difetto; e di fatti ce ne accorgiamo benissimo dalle intersecazioni delle linee, da cui nascono le larghezze delle soffitte che troviamo troppo esili, e particolarmente nel segnare le tavole de' capitelli, ove stentatamente per via d' intersecazione troviamo le larghezze scortate in proporzione degli altri scorti segnati gradatamente nella scena.

Parranno alcune di queste riflessioni da men curarsi nei dipinti teatrali, da cui si direbbero anzi proscritte per l' imperiosa necessità dell' angustissimo tempo che sgraziatamente si limita quasi sempre ai pittori; ma il giovane pittore non deve mai far risparmio di ragione e di precetti, che debbono essere l' unico fondamento delle operazioni pratiche nella scena, e delle consuetudini d' arte, alle quali chi si fidasse troppo ciecamente correrebbe il pericolo di trovarsi in fine mal contento egli stesso dell' opera sua senza conoscerne l' intrinseca cagione.

Dal fin qui osservato si può comprendere che anche copiando dal vero, se noi non ci porremo distanti quanto basta dall' oggetto che vogliamo rappresentare in disegno, segneremo sempre i primi scorti poco corrispondenti all' illusione che deve produrre la pittura, ciò che talora s' incontra in alcune vedute, che quantunque dipinte con tutto il magistero dell' arte non fanno effetto per mancanza di esattezza nelle linee.

È da riflettersi ad un altro errore in cui s' inciampa facilmente da chi copia ad occhio e non a regole, quando stando in luogo chiuso si disegna la veduta del luogo stesso. Non potendo il disegnatore o non volendo ritirarsi alla necessaria distanza per vedere gli oggetti che vuol ritrarre, va disegnando tutto quel che vede d' intorno a sè sino al punto in cui è stazionato il suo occhio, senza accorgersi che nel volger l' occhio stesso anche per poco onde vedere gli oggetti o circostanti o imminenti, nasce necessariamente una quantità di punti accidentali, i quali non possono correre all' unico punto di veduta premeditato dall' artista; e da ciò viene in conseguenza che il ritratto in disegno non corrisponde a ciò che possiamo vedere in natura. Codesto errore prodotto dalla mancanza della distanza negli accennati casi si scorge particolarmente negli archi imminenti all' occhio, che riuscendo di scorti larghissimi, male s' accordano colla inclinazione delle altre linee comprese nella piramide visuale, appunto perchè

queste vanno di sua natura al comune punto di vista, e quelle degli archi imminenti ne seguono un altro totalmente diverso. Essendo dunque provata dall' esperienza la necessità di una certa distanza proporzionata all' estensione dell' oggetto che vogliamo ricopiare, nè potendosi questa aver sempre ne' luoghi circoscritti da pareti, o altrimenti impediti; così prendendosi la veduta sul luogo, o non si dovrà disegnare che la sola parte visibile ad un sol colpo d' occhio, o disegnata che avremo la veduta per ottener l' effetto della natura tanto per la prospettiva aerea che pel giuoco de' lumi e delle ombre, se il luogo sarà regolare, dovremo farne la pianta, e ridotta questa in prospettiva sotto un ragionevole punto di distanza, otterremo degli scorti proporzionati alla verità ed alla possibilità delle visuali. Da questi riflessi potrà dedurre il giovane pittore che per copiare il vero non basta vederlo, ma conviene saper l' arte di vederlo onde poter ottenere nel dipinto l' effetto della verità.

CAPITOLO VI.

DEL PITTORE FIGURISTA. COME COLLOCANDO I SUOI GRUPPI COLLE DEGRADAZIONI PORTATE DALLA PROSPETTIVA POSSA FARLO COL PIÙ SEMPLICE METODO E COLLE REGOLE DELLA PROSPETTIVA MEDESIMA.

Abbracciando il teatro i rami tutti della pittura, una parte di essa è riservata ancora al pittore figurista, rare essendo quelle scene d' architettura in cui non abbisogni l' opra della sua mano, particolarmente nelle camere nobili e ne' gabinetti, dove una gran parte della decorazione viene ornata o con finti arazzi o con quadri diversi, alle volte con soggetti obbligati all' argomento della rappresentazione. Non sarà quindi discaro al figurista ch' io gli mostri un modo facile di prospettiva, cavato dal Trattato di Leon Battista Alberti, opportunissimo,

a mio credere, per la sua chiarezza e brevità. Con tale scorta egli potrà disporre le sue figure colle prescrizioni dell' arte, combinandole colla fretta, sempre primo requisito imposto alla pittura teatrale.

La prospettiva si trascura facilmente da alcuni giovani pittori figuristi, perchè senza saperla, col solo disegnare che fanno dal vero arrivano ad ottenere tutti gli scorti che dà il vero istesso col risparmio di tutte le operazioni prospettiche ed anche con fortunato successo. Ciò corre finchè ricavano dal vero, ma quando sono costretti a segnare delle misure che non vedono, fidandosi dell' occhio senz' altro appoggio di regole per accrescere e diminuire gli oggetti più o meno lontani, ben rare volte colpiscono il giusto segno delle variate grandezze e delle distanze; ed il quadro, quantunque adorno dei maggiori pregi dell' arte, manca di verità, che ne è la prima legge.

Sia adunque il quadro da disegnarsi *ABCD* (tav. 10, fig. 3); nel lato *AC* si segnerà l' altezza della prima figura *CE* della composizione, e si divida in tre parti eguali marcate 1, 2, 3, una delle quali ci deve servire per dividere la linea del piano *CD* in tante parti quante naturalmente ne vengono. Si alzerà nel mezzo del quadro la perpendicolare *FH*, e la orizzontale *EF* si tirerà a quell' altezza d' orizzonte che pretendiamo di vedere, non però mai al di sotto delle figure del quadro, e segneremo il punto di prospettiva in *F*: si prolungherà la linea del punto orizzontale *EF* (*) fuori del quadro, e vi segneremo

---

(*) L' altezza del punto orizzontale, a mio credere, è la sola prospettiva di cui strettamente fa d' uopo ai giovani architetti, o almeno la parte sufficiente per conoscere il valore delle visuali che sono impedite dagli sporti, l' avanzamento de' quali viene a coprire una porzione degli oggetti i quali da noi geometricamente disegnati si vedono tutti distinti; ma non potendosi vedere in natura geometricamente le cose, se non all' altezza del nostro orizzonte, così il nostro disegno eseguito che sia, viene a vedersi in molte parti mutilato, e seguono tante variazioni sfavorevoli, che alle volte molti oggetti

il punto di distanza lontano dal quadro o sia dal lato *DB* due volte la larghezza del quadro medesimo, che sarà in *G*. Non è però di legge il fissare due volte la larghezza del quadro per la distanza del punto di veduta, volendo alcuni che la misura più opportuna per vedere gli oggetti distintamente sia una distanza anche maggiore; così il celebre Leonardo da Vinci la fissa a tre volte, che dal Zanotti nel suo Trattato di prospettiva è trovata la più conveniente tanto pel modo

---

interessanti sono per la nostra vista perduti del tutto o per mancanza della necessaria distanza onde vederli, o perchè non sono innalzati abbastanza al di sopra degli altri, dalla di cui larghezza vengono ad essere coperti. Tirata adunque ne'loro disegni geometrici la linea del punto orizzontale all' altezza di una persona naturale, e fissata l' area in cui debba stare lo spettatore a veder la fabbrica o chiusa o aperta che siasi, determineranno il punto dell' occhio nella linea suddetta a quella distanza dall' oggetto che prescrive Leonardo, che sarebbe tre volte la larghezza del corpo che pretendono di veder tutto. Ove però trattisi di luoghi chiusi che circoscrivono la distanza di vedere, cercherà l'architetto di fissare il punto di veduta nel luogo il più favorevole, perchè tutto in complesso si possa comodamente vedere quanto sarà stato innalzato. Fissato adunque il punto dell' occhio nella linea orizzontale, a questo punto tirerà tutte le linee visuali tangenti gli sporti delle cornici, e tutt' i corpi, la larghezza de' quali possa impedire la visuale di altri oggetti sopra posti, ed a questo fine dovrà fare i suoi profili dell' alzato, quando non possa dedurre gli sporti tutti da un sol disegno o da un solo spaccato, e si accorgerà facilmente che alcuni oggetti o statue da lui situate sopra dei basamenti non possono esser vedute che forse per la sola metà, o che eccedono le proporzioni dell' insieme, qualora siansi innalzate oltre il bisogno. Vedrà egualmente accorciarsi tante parti di finimento che egli crederà di avere piramidate a sufficienza, massime nella elevazione delle cupole, e perdere in grazia di una sfavorevole visuale l' aspetto decoroso ch' egli ha dato al disegno, ed in fine vedrà scemarsi varie altezze, o nascondersi molti oggetti che il disegno fa vedere distinti, ma che non potranno egualmente vedersi eseguiti per mancanza dell' altezza necessaria da aggiungersi al disopra degli sporti. Da tutto ciò potrà conchiudere l' architetto quanto sia a lui necessaria questa parte di prospettiva, e quanto sia facile l' ingannarsi ove si voglia regolare senza precetti e al solo caso la differenza che passa fra l' aspetto del disegno e quello dell'opera.

naturale di vedere comodamente la quantità d'oggetti che vogliamo rappresentare, quanto per ottenere scorti più adattati all'inganno della pittura; ma ai pittori figuristi pare che torni meglio il punto di distanza non tanto lontano per far vedere i piedi delle figure meno scortati, e per istendere le azioni de' posamenti sul piano più in largo che sia possibile; io crederei per altro che la distanza non dovesse esser minore di una volta e mezzo della larghezza del loro quadro, altrimenti si vedrebbero con troppo sensibile variazione impicciolire le figure, per quanto poco vengano queste ad essere distanti l'una dall'altra, e ciò per ragione della troppa vicinanza del punto di veduta; il qual difetto quantunque in certo modo sia ammesso dalle regole di prospettiva, non lo è dalla nostra vista, perchè in natura ne' luoghi chiusi di una limitata grandezza difficilmente ci accorgiamo di diminuzione alcuna; e parmi che nessuno meglio del divino Raffaello abbia inteso questa parte di prospettiva, sebbene non sia mancato chi glie lo abbia ascritto a difetto. Ma ritornando al proposito nostro, al punto di prospettiva *F* si tireranno tutte le linee che partono dai punti di divisione 1, 2, 3, 4, 5, ecc. nella base *CD*, e dal punto *C* a quello della distanza *G* si tirerà la diagonale *CG*, che intersecando tutte le altre linee di divisione dai punti di sezione si tireranno le linee trasversali paralelle alla *CD*, ed avremo il piano degradato in tanti quadrati come si vede. Essendosi segnata l'altezza della prima figura in *EC*, e volendo trovare tutte le altezze delle figure che sparse verranno nel quadro, si noterà il quadrato dove cade il loro punto di stazione, e da quel punto si farà scorrere una linea paralella alle trasversali finchè sia tangente alla linea *CF*, ed in quel punto si alzerà una perpendicolare, la quale arrivata nella linea *EF* darà l'altezza che si ricerca (*); volendosi poi variare

(*) L'altezza prospettica della figura si può trovare egualmente in qualunque punto di distanza nel piano degradato, giacchè il piano medesimo trovasi diviso in quadrati, tre dei quali equivalgono all'altezza della figura intiera.

le misure delle figure, qualunque ne sia la causa, le segneremo sempre al luogo della prima figura *CE*, e si tireranno al punto di prospettiva *F* per avere tutte le variazioni occorrenti alla fissata composizione.

Viene considerata da L. B. Alberti l' altezza della figura braccia tre, misura che coincide col nostro braccio comune, la quale divide in tre parti, e con una di queste suddivide in altrettanti quadrati d' un braccio l' uno tutto il piano della tavola. Essendo a noi nota l' area de' piccioli quadrati sui quali è diviso il piano, veniamo a sapere che una figura ritta in piedi cape tutta in uno di que' quadratelli; e perciò in qualunque maniera noi situeremo sul piano le figure, sapremo anche se lo spazio contenuto dalla mossa delle gambe e delle braccia corrisponda al naturale limite dello slancio o del movimento, e se gli scorti delle figure siano in proporzione dello scorto de' piani in cui abbiamo già una misura certa corrispondente alle grandezze geometriche. Volendosi introdurre nel quadro oggetti accessorj, come spesso occorre, cioè sedie, tavolini od altre cose isolate, il pittore lo potrà fare con facilità, avendo sempre onde misurarle sul piano degradato, e in qualunque direzione le ponga, gli scorti tutti verranno quasi da sè senz' altra operazione prospettica. Dietro questo principio potendo conoscere in un' occhiata il pittore la distanza vera d' ogni oggetto collocato nel suo quadro, potrà anche accorgersi facilmente di qualunque scorrezione tanto nelle altezze, quanto nelle altre dimensioni.

Sono d' avviso che non piccolo giovamento ridonderebbe ai giovani figuristi se si avvezzassero a schizzare i loro pensieri su carta preparata, colla divisione e lo scorto de' piani di sopra indicato, ciò che potrebbe anche ridursi a maggior comodo se si facessero incidere e stampare simili carte in varie divisioni: il massimo poi de' vantaggi sarebbe che l' occhio giovanile educato per tal modo agli andamenti e alle posizioni prospettiche troverebbe una maggiore facilità ed esattezza nelle composizioni.

CAPITOLO VII.

DELLE MAGGIORI DIFFICOLTÀ CHE S' INCONTRANO DAL PITTORE FIGURISTA TEATRALE.

Resta per ultimo da osservarsi la parte più difficile di prospettiva di cui deve far uso il pittore figurista teatrale. La prima difficoltà si è che quando gli occorre di dipingere i suoi quadri in iscorto, da vedersi nella scena per fianco, ei non solo deve figurare la prospettiva del quadro simile a quella che farebbe per far vedere la sua pittura di fronte, ma deve anche scortarla in modo che si abbia da noi a comprendere in iscorto la superficie piana del quadro, e non il rilievo spiccato d' oggetti che vedremmo nel quadro istesso veduto di fronte. La seconda è di disegnarlo in maniera che tutta la tessitura del quadro secondi la prospettiva delle linee che trovansi nella scena con parità di scorti, non mettendo poche figure in uno spazio che ne possa capire il doppio, nè ampliando le figure uniche per modo che abbiasi a perdere il campo, che resterebbe loro sufficientissimo se fossero vedute di fronte, nè dando loro proporzioni tali nello scorto, che se si avesse questo a sviluppare dalla veduta prospettica a quella di faccia, ne abbiano a risultare de' mostruosi allargamenti e non conformi alle umane proporzioni; perciò nel disegnare un quadro nello scorto obbligato alla scena, la prima indispensabile operazione sarà quella di sapere la grandezza geometrica del quadro istesso, nella quale si deve fare la composizione. Fatto il disegno geometrico del quadro, si dovrà reticolare colla divisione che crederemo tornarci più comoda per trasportarlo sulla tela. Si farà reticolare egualmente in prospettiva quello spazio di tela in cui va dipinto il quadro istesso col medesimo ragguaglio del disegno; quindi negli spazj degradati in prospettiva andremo disegnando le figure e gli oggetti segnati nel quadro geometrico, e condurremo, per

quanto fia possibile, tutte le parti orizzontali che abbiamo in disegno colla direzione delle linee della scena al punto qualunque siasi di prospettiva.

Disegnati che si avranno tutti i dintorni delle figure nel quadro, nel dipingere si dovrà conservare ne' chiariscuri la stessa proporzione di scorto, nè marcare con forza i dintorni stessi, particolarmente nella parte in scuro, perchè non acquisti rilievo, contrario alla natura del dipinto da noi ideato. Dalla tessitura delle linee obblique e dagli scorti portati dalla prospettiva ci sembrerà alle volte di segnare delle cose troppo sfigurate, particolarmente nelle teste, ma non si dovranno per questo fare delle correzioni che tornerebbero contrarie all' effetto della prospettiva, per desiderio di veder bello fuori del punto di vista.

Quello che abbiamo detto de' quadri finti nelle pareti della scena, lo possiamo applicare senza variazione alcuna di metodo alle pitture che si fingono nelle soffitte della scena, scortando però le figure in senso opposto, cioè generalmente più in altezza che in larghezza, e dobbiamo in fine usare sempre una leggerezza tale di tinte che faccia comprendere che le figure sono dipinte in superficie piana, e non in fondo forato dall' oscurità del campo.

CONCLUSIONE.

Non essendo in fine la prospettiva rappresentata in disegno o in dipinto qualunque, che una proporzione trovata che si accosta, ma non è già in tutto simile al vero che si vuol figurare; così non è facile il trovarle il giusto limite, se non quando si conosce bene il valore del punto di distanza, dipendendo tutto dalla di lui collocazione più o meno lontana l' ottenere nella piramide visuale delle sezioni più atte alla formazione degli oggetti prospettici, senz' angoli troppo esagerati

e senza scorti sproporzionati, che, come già abbiamo veduto, rendono in parte deforme l' oggetto ritratto. Questa riflessione farà vedere al giovane artista che lo studio suo maggiore deve dipendere dal saper fare scelta nella prospettiva medesima di tutti que' favorevoli punti di distanza che possono rendere la cosa da esso rappresentata in un aspetto più atto all' inganno; così deve guardarsi nel disegnare le scene aperte di non fissare il punto prospettico troppo vicino al fabbricato, ancorchè fosse il pezzo principale della scena, che rapidamente le sue linee vadano a trovare il punto medesimo, perchè essendo troppo difficile il marcare quella quantità di piccioli scorti che abbisognano per dare quell' allungamento al fabbricato medesimo in proporzione del rapido ristringimento delle linee al punto, si viene poi a scorgere troppo sensibilmente la forma della piramide visuale nell' acuta tessitura delle linee, e viene ancora a diminuirsi la distanza del punto orizzontale, quando si vede vicino il suo termine per la convergenza delle linee che lo indica imminente; e dovendosi poi il più delle volte protrarre la veduta nella scena stessa con altri oggetti in diverse direzioni e lontananze, cosicchè si viene facilmente a formare un altro orizzonte più lontano del primo senza saperlo, col segnare gli oggetti accresciuti di una grandezza non più proporzionata a quello spazio di distanza già limitato dal primo punto orizzontale, il quale esigerebbe che in seguito non si segnassero che degli oggetti intesi molto lontani e ben poco noti per la vicinanza del termine all' orizzonte già fissato, oltre il quale più veder non possiamo. Nelle scene aperte ancora sarà sempre meglio fissare il punto di distanza più lontano che nelle scene chiuse, per dare meno inclinazione alle linee, la quale maggiormente contribuisce a rendere gli oggetti in lontananza.

Prima però di chiudere queste mie osservazioni, non posso a meno di esternare un mio pensiero sulla brevissima durata delle teatrali produzioni. L' immoderata brama di vedere nei

teatri sempre nuove decorazioni ad ogni spettacolo, e la necessità d'annientarle all' oggetto di servirci delle stesse tele per ridipingerle, od anche per non moltiplicarle a segno che non basti alcun continente a conservarle, riescono di un grave danno alla pittura teatrale. Noi avremmo ancora delle opere insigni di que' valenti maestri di cui tanto si celebra il nome, se non fossero perite per questo fatale sistema, nè conosceremmo il loro sapere per semplice tradizione di pratica passata di mano in mano ne' successori, e spesso alterata e sfigurata o dall' imperizia e mancanza di genio, o dal desiderio di novità. Così essendosi perduti per sempre tanti eccellenti esemplari che somministrerebbero all' occhio de' giovani una istruzione più viva e parlante che non diano i precetti, restano essi o trattenuti ne' limiti del proprio sapere, o costretti a formarsi da sè stessi con una lunga e faticosa esperienza. Sento io stesso che questo mio voto è altrettanto inutile quanto ragionevole. Mi ristringerò dunque a desiderare almeno che le mie riflessioni, qualunque siansi, vagliano ad eccitare nel giovane pittore l' impegno di perfezionare un' arte che mentre colla forza dell' illusione forma uno de' trattenimenti più graditi alle colte nazioni, forma anche un oggetto d' istruzione al popolo per le sue indispensabili relazioni alla storia de' tempi e de' costumi.

FINE.

Tavola IV.

F

X

20 30 40 50 60 *Milanesi*

30 40 50 60 70 80 90 100 *Parigini*

20 30 40 50 60 70 80 90 100 *Romani*

B
F
Z
Braccia
5
10
20
30
40
50
60
Milanesi
Piedi
5
10
20
30
40
50
60
70
80
90
100
Parigini
Palmi
5
10
20
30
40
50
60
70
80
90
100
Romani

Figura IV.

Figura II
R
S
O
N
Figura III
B
Q
L
C
A
G
D
H
F
R
S
P
Figura IV.
F
O
X
P'
G
Figura I.
B
C
F
X
E
A
I
M
D
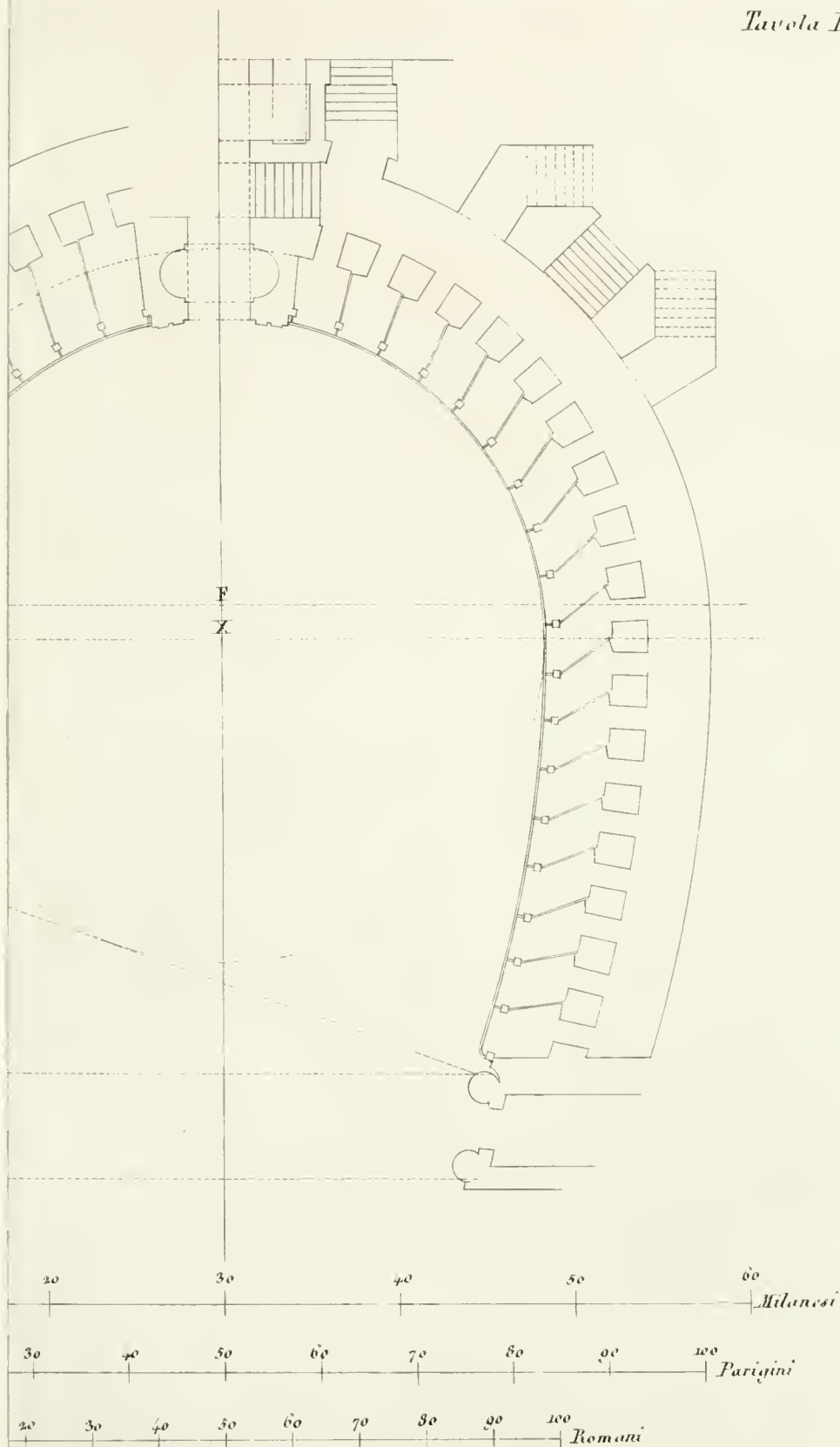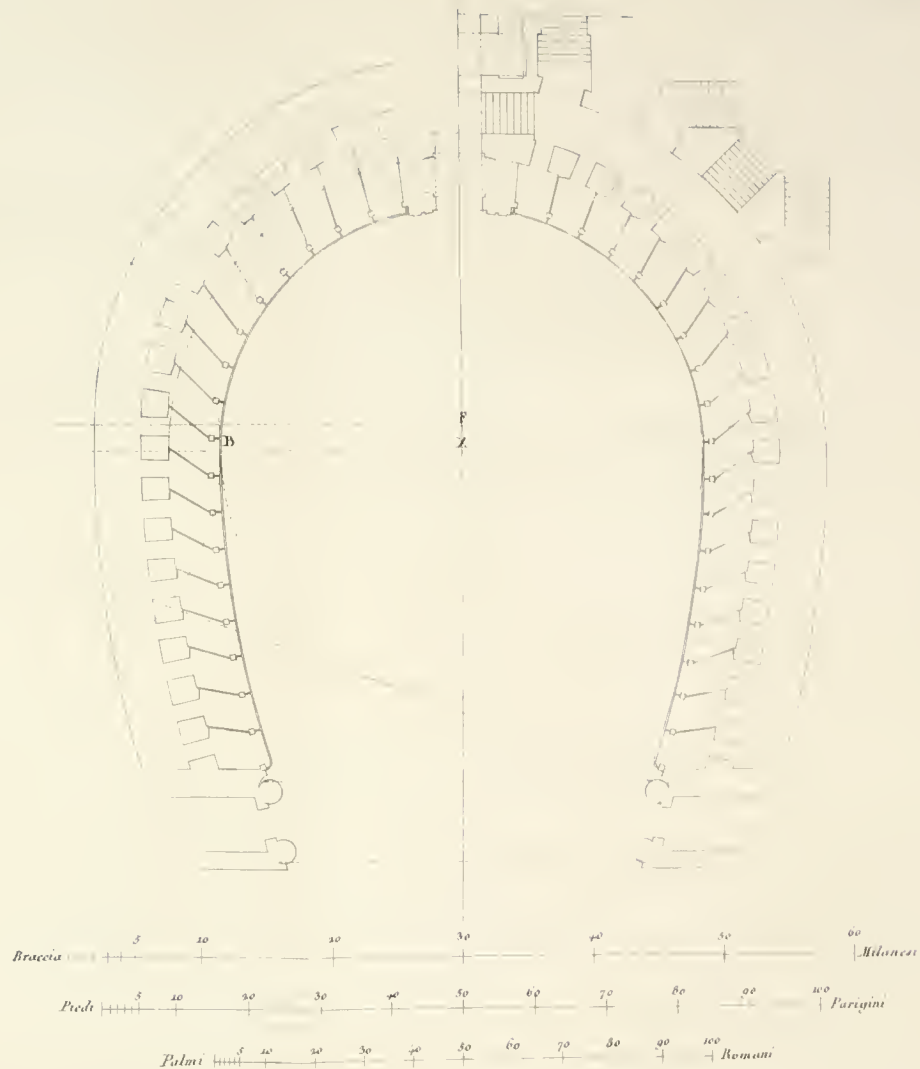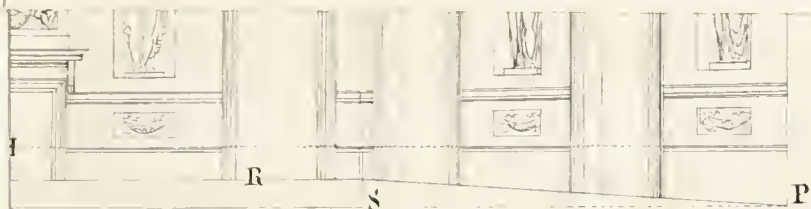
Tavola VI
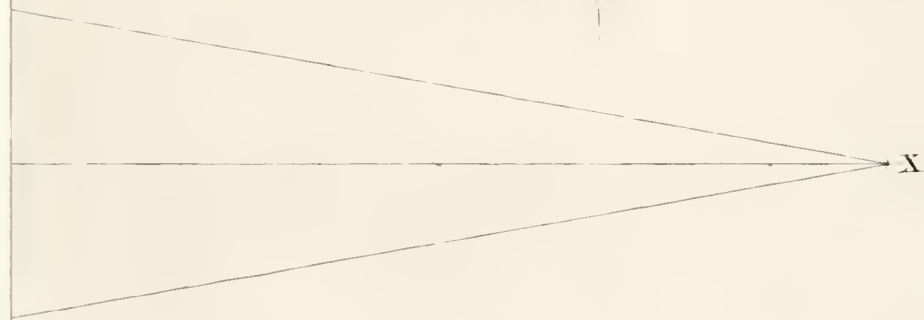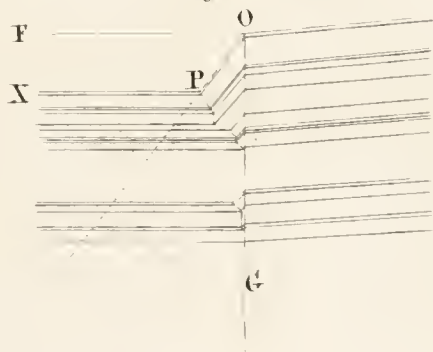
Figura IV.
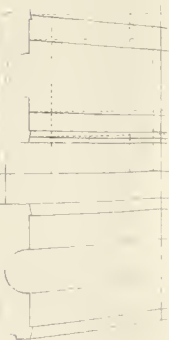
Tavola VI
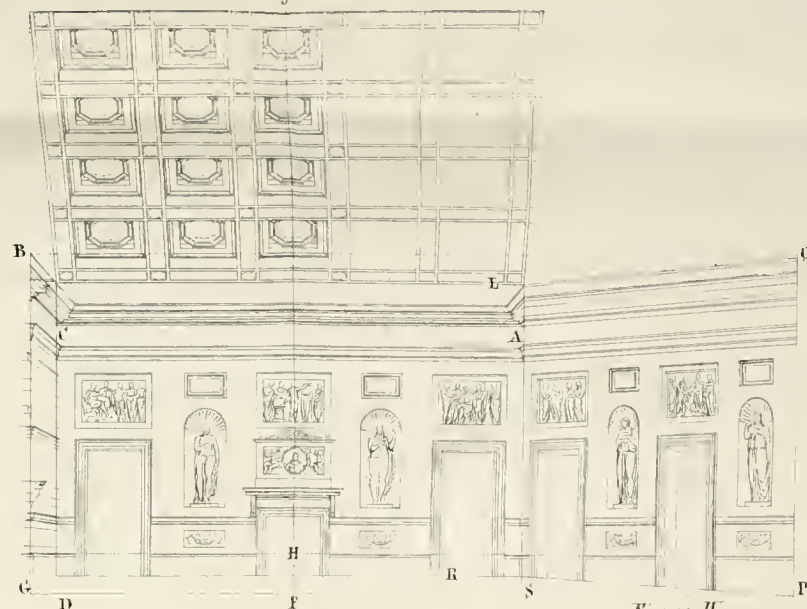
Figura II
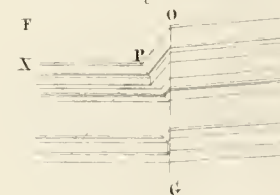
Figura III.
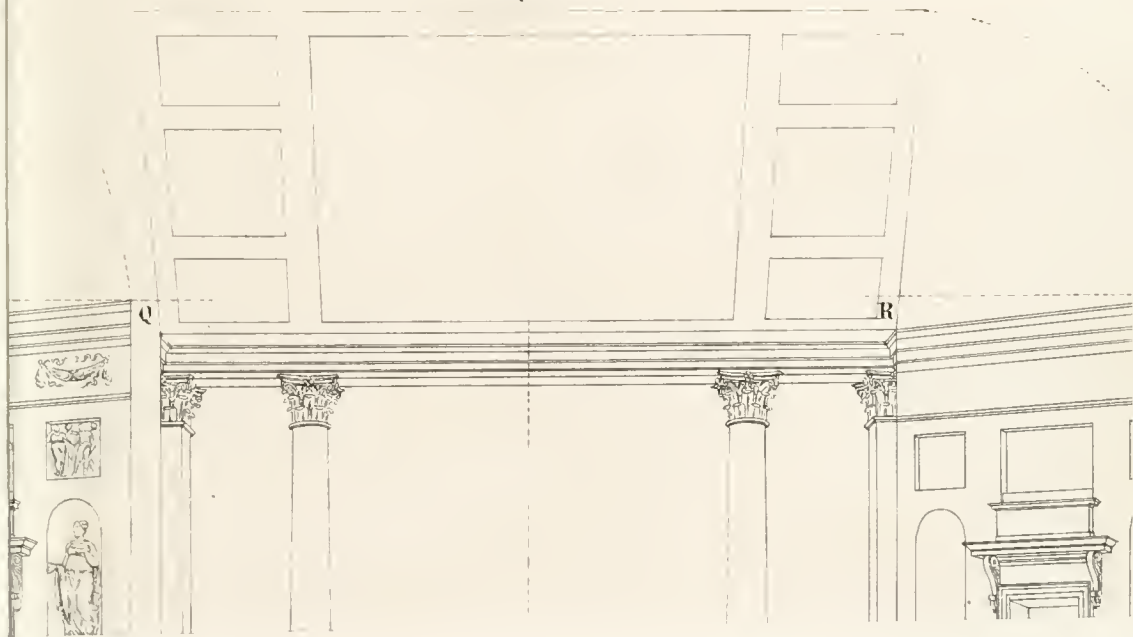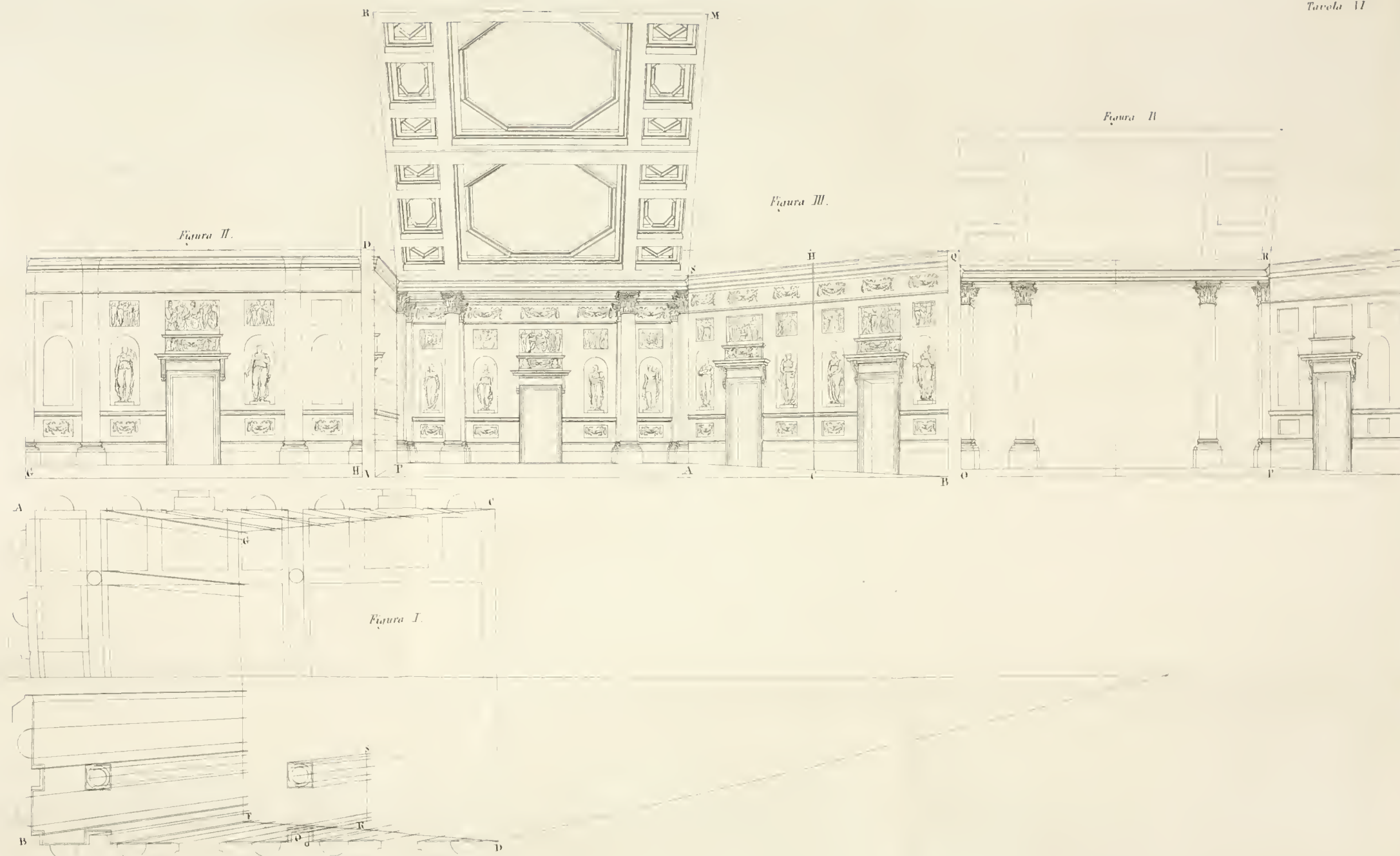
Figura II.

Figura I.

Tavola VII.

Figura II.

Figura II.

Figura I.

Tavola VIII.

Figura IV.

Figura II.
V
M
B
N
Figura III.
Figura IV.
G
B
R
P
S
F
N
H
G
N
P
Figura I.
A
B
C
D
M
L
H
X

Tavola IX.

R

N

Figura I.

C S P D N O R A F

Figura II.

A R C G M H B N X

B M

Figura IV

Figura III

O L X M L

Tavola X